

Relacje między opisowością a ilustrowaniem edycji jako problem redakcyjny

Bogdan Hojdis

ORCID: 0000-0003-2130-1462

Katarzyna Krzak-Weiss

ORCID: 0000-0003-0741-3281

Wiązania opisu z ilustracyjnością można doszukiwać się w dawnej, normatywnej (choć niekoniecznie Arystotelesowej) refleksji o literaturze. Nie bez powodu w retorycznym ujęciu literacka deskrypcja to także *illustratio* bądź *demonstratio*, czyli argumentacyjna część narracji, w której zawarto toposy osób, rzeczy lub czynności. Opisy postaci, miejsca, czasu i działania się miały bowiem uprawdopodobnić wywód i przekonywać odbiorców¹. W średniowiecznej paranezie owa demonstracja była wielokrotnie unaocznieniem nie tyle potencjalnym, ile spełnionym. Na przykład w publicznej przestrzeni kościoła Mariackiego w Gdańsku – a więc w sposób właściwy rozpowszechnianiu² – do moralnego zachowania przekonywała odbiorców tablica *Dziesięciorga przykazań*. Perswazję wzmacniała tu substytutowna względem opisowości aktualizacja wyobrażeniowa, ponieważ biblijny przekaz połączono z XV-wieczną zobrazowaną

¹ Teresa Michałowska, „Opis – pojęcie”, w *Słownik literatury staropolskiej*, red. Teresa Michałowska i in. (Wrocław: Ossolineum, 1990), 522.

² Rozpowszechnianie to termin zarówno prawny, jak i edytorski. Oznacza udostępnianie odbiorcom treści dzieła bez wykonywania jego kopii. W wypadku wykonywania i udostępniania kopii mówimy o publikowaniu.

codziennością (krajobrazem, architekturą, ubiorami postaci)³. Oczywiście zabytek ten należałoby interpretować na gruncie hermeneutyki biblijnej, ale możliwe byłoby też objaśnianie w ramach hermeneutyki literackiej, ponieważ kwaterom towarzyszą minuskułowe gotyckie inskrypcje i subskrypcje w języku niemieckim, a ponadto u schyłku epoki popularne były wierszowane dekalogi⁴. W sferze bardziej prywatnej, książkowej, funkcję parenetyczną pełniły przykładowo ilustracje drzeworytnicze (m.in. z postaciami czyhających na ludzkie dusze demonów), które towarzyszyły opisom i zaleceniom w ksylograficznych i drukowanych podręcznikach o „sztuce dobrego umierania”⁵.

W kolejnych stuleciach ilustracje niewątpliwie wpływały na jakość książkowych edycji – uprawdopodobniając, dopełniając czy choćby uatrakcyjniając przekaz tekstowy. Czy istnieje jednak ściślejszy związek między opisowością tekstu literackiego a jego ilustrowaniem? To pytanie, które chcemy postawić z perspektywy redaktora, któremu w udziale przypadło wydanie utworu literackiego i w związku z tym musiał podjąć decyzję o wyposażeniu go w warstwę plastyczną lub o zaniechaniu takiego działania. Na niedocenianą w tym między innymi zakresie rolę częstokroć anonimowego czy kolegiального redaktora jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę Jan Trzynadłowski⁶, który poza tekstologią i edytorstwem wyróżnił też edytorstwo wydawnicze, rozumiane jako merytoryczno-techniczne przysposobieniem do druku efektu pracy autora lub edytora-badacza (w odniesieniu do wydań pośmiertnych). Nie od razu pogląd Trzynadłowskiego został zaakceptowany, dlatego uznał on za stosowne odpowiedzieć recenzentowi swojej rozprawy *Edytorstwo. Tekst, język, opracowanie*, Stanisławowi Dąbrowskiemu:

Oburza się recenzent, że pozwalam redaktorowi na podporządkowywanie koncepcji dzieła technicznej koncepcji książki. Uważny i przede wszystkim spokojny czytelnik zrozumie, o co mi tutaj chodzi. [...] Powtórzmy za Kleinerem, że nie każdy autor wyobraża sobie książkę, a przecież chodziło, bo o nic innego nie mogło chodzić, o zgodność układu dzieła z układem książki (czyli z jej koncepcją techniczną). Koncepcja dzieła to zupełnie inna sprawa! Wydawca finansujący edycję ma prawo odrzucić dzieło, gdy mu nie odpowiada jego koncepcja, łącznie z poziomem. Tak jest na całym świecie. Czy wydawca ma obowiązek drukowania wszystkiego, co mu autor przyniesie? Piszę raz „wydawca”, raz „redaktor”, gdyż i to zależy od struktury danego wydawnictwa. Ale to przecież zupełnie inna sprawa. Mnie chodziło dotychczas o adaptację tekstu, czasem bardzo złożonego, do kompozycji książki, np. podręcznikowej, albumowej, seryjnej itd. Gdyby tu redaktor nie miał nic do powiedzenia, żadna seria nie mogłaby się utrzymać! W ogóle po co mówić o wyższości jednego nad drugim? To zupełnie nie ma sensu. Obaj mimo wykonywania różnych prac muszą współdziałać z sobą, by ze skryptu lub maszynopisu powstała dobrze przemyślana książka.

Co do odpowiedzialności czy raczej współodpowiedzialności redaktora-wydawcy (wydawcy jako instytucji również oraz redaktora jako jednostki): redaktor na całym świecie jest współodpowiedzialny za opracowaną przez siebie edycję⁷.

³ Adam Labuda, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 poł. XV w.* (Warszawa: PWN, 1979), 132 i n.

⁴ Wiesław Wydra, *Polskie dekalogi średniowieczne* (Warszawa: Pax, 1973); Teresa Michałowska, *Średniowiecze* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995), 382.

⁵ Maciej Włodarski, *„Ars bene moriendi” w literaturze polskiej XV i XVI w.* (Kraków: Znak, 1987).

⁶ Jan Trzynadłowski, *Edytorstwo. Tekst, język, opracowanie* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, 1976); Jan Trzynadłowski, *Autor, dzieło, wydawca* (Wrocław: Ossolineum, 1979).

⁷ Jan Trzynadłowski, „W odpowiedzi Stanisławowi Dąbrowskiemu”, *Pamiętnik Literacki* 71, z. 4 (1980): 443.

Współpraca wydawcy z autorem mogła oscylować między dwoma skrajnymi stanowiskami. „Ilustrowanie powieści jest dla autora zaszczytem i artystyczną przyjemnością...”⁸ – uważała Eliza Orzeszkowa, podczas gdy zdaniem Henry’ego Jamesa wszelka ilustracja to nieznosna ingerencja w materię literacką, która bez niej doskonale powinna się obyć⁹. Spór ten przybierał czasem nieoczekiwanie szeroki wymiar, ponieważ refleksja o literaturze była i jest obecna również w filozofii¹⁰. Przy czym interesująca nas problematyka relacji między opisowością a ilustrowaniem literatury to zagadnienie nie tylko estetyczne, ale również teoriopoznawcze i po trosze też ontologiczne, bo odnoszące się do empirycznych aspektów odbioru (oraz badania) tekstu literackiego. Tak stało się w wypadku polemiki Romana Ingardena ze Stanisławem Lemem. Ingarden, filozof uprawiający fenomenologię, postrzegał komunikat tekstowy o walorach artystycznych jako zjawisko (fenomen) dwuwymiarowe i czterowarstwowe¹¹. Wymiar pierwszy byłby, podług niego, wymiarem poziomym: przekaz tekstowy ma charakter linearny, bo komunikat czyta się, co przebiega sekwencyjnie w czasie. To właśnie liniowość komunikatu tekstowego odróżnia go na przykład od dzieła malarskiego, które ma charakter polowy (planimetryczny) i od dzieła architektonicznego, które ma charakter bryłowy (przestrzenny) – ten wymiar komunikatu określa jego sposób istnienia (ontologię). Natomiast w rozumnym odbiorze tekstu przez czytelnika realizowałby się wymiar drugi, o charakterze pionowym, złożony z czterech warstw: brzmień, znaczeń słownych, przedmiotów przedstawionych i wyglądom uschematyzowanych. Według Ingardena z samej specyfiki komunikatu językowego wynika, iż w wyglądach uschematyzowanych występują tzw. miejsca niedookreślenia. Dopiero czytelnik w procesie odbioru miałby dopełnić (dzięki doświadczeniu lub za pomocą wyobraźni) szczegóły postaci i tła akcji na podstawie zasugerowanych jedynie schematycznie wyglądom¹². Lem zauważył jednak, że teza taka zakłada, iż odbiorca dzieła posiada wyjątkową konstrukcję psychointelektualną – niemal myśli obrazami. Natomiast czytelnik przeciętny, posiadający znajomość konwencji literackich, czerpie przyjemność lektury głównie z obcowania z mniej lub bardziej kunsztownymi konstrukcjami językowymi¹³.

⁸ Eliza Orzeszkowa, *Listy zebrane*, t. 1, oprac. Edmund Jankowski (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1954), 133.

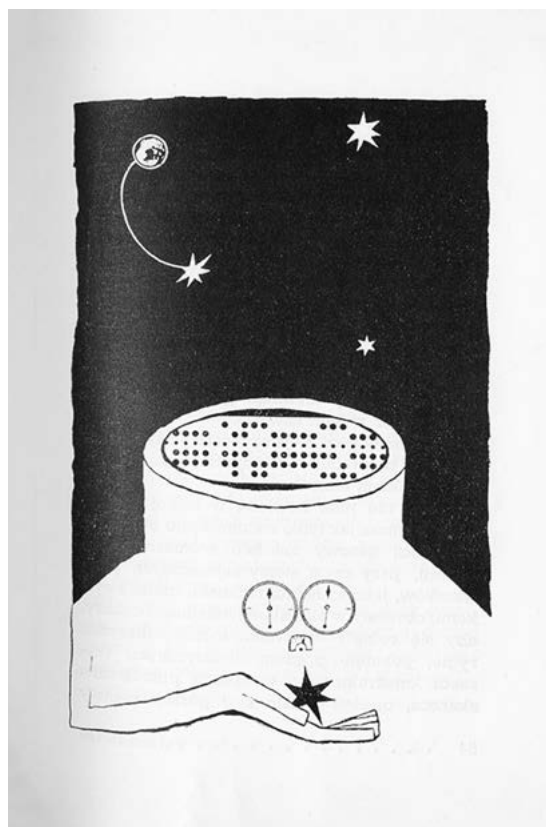
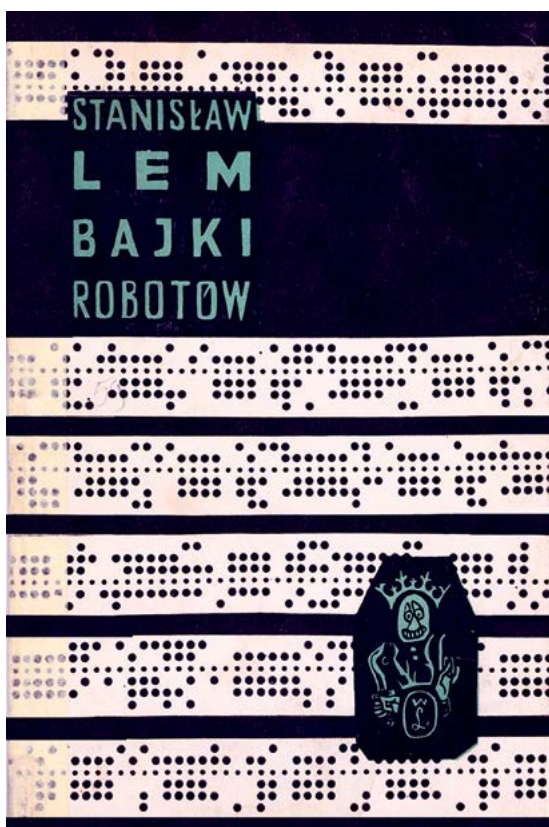
⁹ John Robert Harvey, *Victorian Novelist and their Illustrators* (London: Sidgwick & Jackson, 1970), 166–167.

¹⁰ Dawne i współczesne uwarunkowania badań teoretycznoliterackich zebrała Magdalena Saganiak w artykule „Poetyka opisowa wśród współczesnych nauk o literaturze”, *Tematy i Konteksty* nr 3 (2013): 78–96.

¹¹ Roman Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. Maria Turowicz (Warszawa: PWN, 1960).

¹² Warto zauważyć, że koncepcja miejsc niedookreślonych wzbudziła spore kontrowersje (zob. m.in.: Henryk Markiewicz, „Problem miejsc niedookreślenia w dziele literackim”, w *Nowe przekroje i zbliżenia* (Warszawa: PIW, 1974), 239–258. Wypada też zaznaczyć, że problem wzajemnych relacji słowa i obrazu, podejmowany nader chętnie przez badaczy różnych dyscyplin, doczekał się niezwykle bogatej literatury przedmiotu i przywołane stanowiska Ingardena oraz Lema są tylko jednymi z wielu. Dość wskazać choćby teksty: Edward Balcerzan, „Poezja jako semiotyka sztuki”, w *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. Tadeusz Cieślowski i Janusz Sławiński (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1980); Seweryna Wyślouch, „Literatura a sztuki i wizualne. W perspektywie semiotyki”, w *Literatura a sztuki wizualne* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994); Mieczysław Porębski, „Obrazy i znaki”, w *Sztuka a informacja* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986); Jan Białostocki, „Obraz i znak”. W *Wybór pism estetycznych*, s. 98–125. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2008.

¹³ Stanisław Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, t. 1 (Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1975), 34–36.



Il. 1. Stanisław Lem, *Bajki robotów* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1964).
Ilustracja Szymona Kobylińskiego

Notabene w wypadku powieści Lema ilustrowane były w zasadzie jedynie *Bajki robotów* (Wydawnictwo Literackie 1964), swoją oprawę graficzną zawdzięczające Szymonowi Kobylińskiemu¹⁴ oraz *Cyberiada* (Wydawnictwo Literackie 1965), której warstwę plastyczną opracował Daniel Mróz¹⁵. Ten drugi zresztą, o czym warto w tym miejscu nadmienić, nawiązał z Lemem wyjątkową więź, która znalazła odbicie w ilustracjach. Obaj spotkali się zapewne w redakcji „Przekroju”, którego Mróz był stałym ilustratorem i twórcą charakterystycznej, oryginalnej, szaty graficznej czasopisma. I choć artysta nie przepadał za fantastyką naukową, którą określał „kosmicznymi pierdołami”, to zauroczony poczuciem humoru pisarza zdecydował się zilustrować jego opowiadania¹⁶. Uchwyciwszy zaś specyficznego ducha opowieści Lema, uczynił to tak znakomicie¹⁷, że pisarz się nimi zachwycił i, przygotowując rozszerzone wydanie dzieła, podsuwał artyście nowe pomysły, na bazie których – jak twierdził – „[z]abawne można koncytować rysunki”¹⁸. Tak pisał do Mroza:

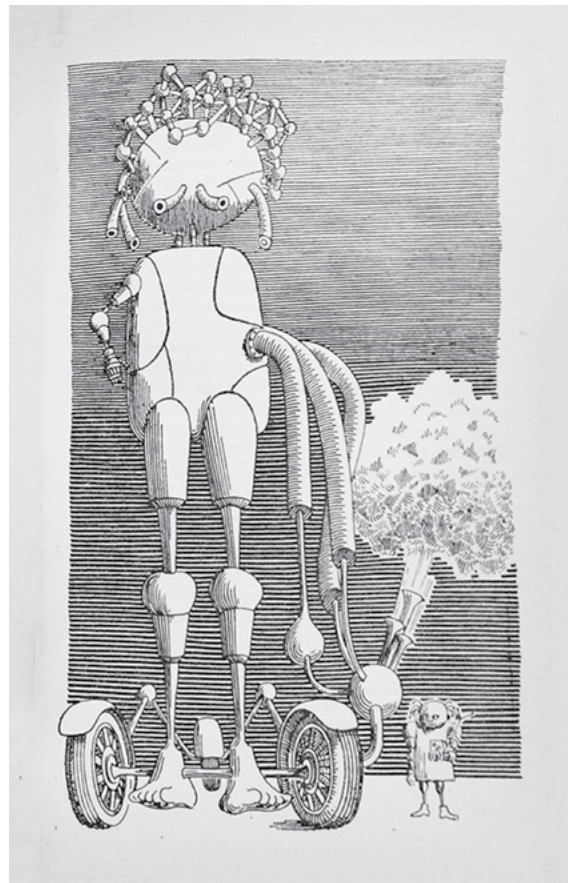
¹⁴Współpraca obu twórców zaowocowała dziesięć lat później kolejną wspólną książką *Śmiechu warci. Zbiór karykatur*, zawierającą rysunki satyryczne Kobylińskiego i wstęp Lema, a wydaną przez Wydawnictwo „Horyzonty”, zob. *Śmiechu warci. Zbiór karykatur*, wstęp Stanisław Lem (Warszawa: wydawnictwo Horyzonty, 1974).

¹⁵Daniel Mróz stworzył ostatecznie dwie serie ilustracji do *Cyberiady*, z których pierwsza użyta została w wydaniu pierwszym z 1965 r., a druga w trzecim, rozszerzonym, powstałym w roku 1972. Zob. Tomasz Gryglewicz, „Ilustracje Daniela Mroza do *Cyberiady* Stanisława Lema w kontekście krakowskiego surrealizmu po II wojnie światowej”, *Quart* nr 3–4 (2015): 187–199.

¹⁶„Kosmiczne pierdoły. Kultowe ilustracje do dzieł Lema na wystawie w Gdyni”, *Gazeta Wyborcza* 22.08.2012.

¹⁷T. Gryglewicz, 189. Zob. też: Piotr Sitkiewicz, „Bestiariusz Lema według Mroza”, W *Bestiariusz Lema według Mroza*, redakcja Janusz Górski, Piotr Sitkiewicz (Gdańsk, wydawnictwo Czysty Warsztat 2012), s. 61–86.

¹⁸Z listu do Daniela Mroza datowanego na 12 czerwca 1971, zob. Stanisław Lem, *Listy albo opór materii*, wybór i opracowanie Jerzy Jarzębski (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002), 83 (pisownia oryginalna).



Il. 2. Stanisław Lem, *Cyberiada* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972).
Ilustracja Daniela Mroza

Wydaje mi się, że tu jest szereg dróg. Można by np. sparodiować pewne techniki drzeworytowe, typowo XIX-wieczne. Można by wziąć z paleontologicznego atlasu jakiego Brontozaura i wykonać jego Przekrój, a w środku umieścić Instytuty Naukowo-Badawcze też przekrojone. Ludzi można potraktować na zasadzie Ciasta, Kulfonów, Niewypieków, Zakalca [...], można więc ciągnąć z różnych stron. W domu mam Xięgę niemiecką o robotach serio, z różnych czasów pozbierane toto, i chętnie bym to podrzucił [...], **bo bardzo mi zależy na Pana rysunkach do tej edycji**¹⁹.

Dlaczego zatem ilustracje zamieszczono tylko w kilku tekstach Lema? Być może stało się tak dlatego, że wydawcy upatrywali odbiorców tych utworów w młodszych czytelnikach, dla których obraz jest bardzo istotnym elementem przekazu treści²⁰. Niewykluczone, że powód był jeszcze inny, a jako że hermeneutyka posiłkuje się między innymi strukturalizmem czy semiotyką²¹, spróbujmy rzecz wyjaśnić w sposób im właściwy. Może przyczyną była obecna w powieściach futurologicznych przeznaczonych „dla dorosłych” – od *Astronautów* (Czytelnik

¹⁹Lem, *Listy albo opór materii*, s. 86; pisownia oryginalna [podkr. – K.K.W.].

²⁰Janina Wiercińska, „Książka obrazkowa dziecka – tradycje i współczesność”, w *Sztuka i książka* (Warszawa: PWN, 1986), 76 i *passim*. (*Bajki robotów* w latach 80. ubiegłego wieku stały się lekturą dla szkół podstawowych).

²¹O metodologicznej niesamodzielności i niescjentystycznym wymiarze hermeneutyki literackiej pisali m.in. Umberto Eco, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, przeł. Wojciech Soliński (Warszawa: wydawnictwo Volumen, 2002) oraz Michał Januszkiewicz, *W-kóło hermeneutyki literackiej* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007).

1951) do *Fiaska* (Wydawnictwo Literackie 1987) – nieprzystawalność świata przedstawionego do rzeczywistości pozatekstowej i związane z nią obawy wydawców, że „wsparcie” ilustracyjne mogłoby zawęzić lub – co gorsza – zdeformować interpretację opisów rzeczowych, nieposiadających wszak jeszcze swoich desygnatów (*vel* referentów). Zwłaszcza deformacja mogła powodować niezamierzoną śmieszność, w tym najmniej pożądaną dla wydawcy – ironię. Chyba że inkongruencja²² była zgodną z intencją pisarza, integralną częścią kreacji literackiej. Mówiąc ogólnie, stosunkowo niewiele jeszcze rozprawiano w latach 60. ubiegłego wieku o niebiologicznej inteligencji, a już mało komu przychodziło do głowy, by przedstawić na modłę dziejów minionych – i w dawnych formach literackich – bajające roboty oraz heroiczną cybepikę sławiącą *gesta* elektrycerzy²³. Komizm stanowił też cechę gatunkową grotesek fantastyczno-naukowych, to jest *Dzienników gwiazdowych*, których bohaterem był kosmiczny wędrowiec Ijon Tichy (Iskry 1957)²⁴. Niektóre edycje również wyposażono w ilustracje, które sporządził sam Lem²⁵, a jego prace – użyte po raz pierwszy w wydaniu czwartym poszerzonym (Czytelnik 1971)²⁶ – stanowiły całkowite przeciwieństwo stechniczowanych wizji Kobylińskiego i Mroza, wpisując się idealnie w groteskową konwencję opowiadań.

Powróćmy raz jeszcze do słów Orzeszkowej, bo wszak właśnie w czasach jej współczesnych powstało bodaj najwięcej ilustrowanych wydań utworów literackich. Co ciekawe, opinia pisarki, jakoby „[i]lustrowanie powieści [było] dla autora zaszczytem i artystyczną przyjemnością”²⁷, zrodziła się bynajmniej nie w związku z wydaniem przez nią *Nad Niemnem* – powieści niezwykle bogatej w opisy przyrody, ale pozbawionej oprawy plastycznej. Była natomiast reakcją na odmowę zilustrowania utworu *Mirtali* przez bliżej nieznanego malarza. Swoją decyzję uzasadnił on „niewiernym czy fantazyjnym odwzorowaniem”²⁸ przez autorkę starożytnego Rzymu. Wcale nie zmartwiona tym zdarzeniem Orzeszkowa pisze w liście do warszawskiego wydawcy Franciszka Salezego Lewentala, z którym niejednokrotnie współpracowała:

²²Na temat funkcji przeciwieństw w komizmie pisał Jerzy Ziomek, „Komizm – spójność teorii i teoria spójności”, w *Powinowactwa literatury* (Warszawa: PWN, 1980), 319–354.

²³Ta gra przeciwieństw mogła przybrać w czasach gomółkowskich (tj. w latach pierwszych edycji *Bajek robotów* i *Cyberiad*) szczególnie wyrazisty charakter, słabo uchwytny dla dzisiejszego czytelnika. Z jednej bowiem strony „polski stalinizm” adaptował Leninowski, ponoć, slogan „komunizm – władza radziecka plus elektryfikacja” – z różnym społecznym oddźwiękiem, co pokazał Edward Redliński w *Konopielce* (1973). Z drugiej zaś – z niezwykłą powagą bądź żartobliwie ale bardzo szeroko dyskutowano wtedy o „poprawności” *Krzyżaków* Aleksandra Forda (1960), w tym o realiach historycznych dotyczących średniowiecznego rycerstwa. Miał w tym swój udział wspomniany Szymon Kobyliński, który okazał się wieloletnim popularyzatorem rycerskiej i szlacheckiej kultury oraz dziejów polskiej wojskowości – zob. zbiór *Szymona Kobylińskiego gawędy o bronii i mundurze* (Warszawa: Wydawnictwo MON, 1984).

²⁴W wydaniu *Dzienników...* z roku 1973 znalazło się również ilustrowane przez Lema opowiadanie *Kongres futurologiczny* (pierwodruk w zbiorze *Bezsensowność* z 1971).

²⁵Wypada zauważyć, że Lem podchodził do swych prac z dużym dystansem, co ujawnił między innymi w rozmowie z Tomaszem Fijałkowskim, mówiąc: „Nie jest źle – widzę, że wiele mogą zarobić rysunkiem, duże szanse się przede mną otwierają”. *Świat na krawędzi. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fijałkowski* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000), 135.

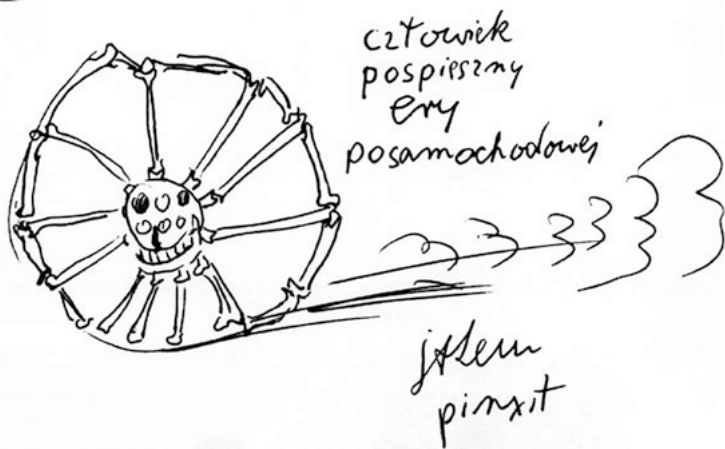
²⁶Ponownie ilustracji autora użyto także w wydaniu 5 powstałym w Czytelniku (1976) oraz w edycjach zagranicznych (m.in. amerykańskich: Nowy Jork: The Seabury Press, 1976; Nowy Jork: Camelot and Discus Books, 1977 i niemieckich: Berlin: Volk und Welt, 1976; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978). W kolejnych latach wykorzystano je również Wydawnictwo Literackie (2001, 2002, 2003, 2012, 2016, 2018, 2019). Por. Anna Baranova, „Śmieszne i straszne. Rysunki Stanisława Lema. Na marginesie wystawy w Galerii dylag.pl Kraków 13 marca – 26 kwietnia 2008”, *Quart* nr 2 (2008): 112.

²⁷Orzeszkowa, *Listy zebrane*, t. 1, 133.

²⁸Orzeszkowa, 132.

Mniemam, że w długoletnich stosunkach naszych Sz[anowny] Pan nie spostrzegł we mnie pewnego swej nieomyślności zarozumienia. Tym razem jednak przekonana jestem, że ów malarz słuszności nie miał i tę przyczynę objawił nie chcąc wydawać się z jakąś inną, istotną. Może powieść nie podobała mu się o tyle, aby obudzić artystyczny popęd ku jej przyozdabianiu czy raczej tłumaczeniu za pośrednictwem ołówka²⁹.

A przywoławszy jeszcze kilka innych, już pozaartystycznych powodów, dla których ów malarz najpewniej odmówił stworzenia ilustracji do *Mirtali*, dodała:



Il. 3. Stanisław Lem, *Dzienniki gwiazdowe* (Warszawa: Czytelnik, 1971). Ilustracje autora.



Wszystkie przypuszczenia te nasuwają mi się ze względu na pojęcie o zadaniu artysty ilustrującego powieść. Cóż bowiem ma on w rysunkach swych za pisarzem powtarzać? **Przede wszystkim ludzi.** W rysowaniu ludzi nie przeszkodzi bynajmniej omyłka popełniona przez autora w ilości kolumn albo szerokości przestrzeni opisywanej miejscowości. Jeżeli szczegół architektoniczny albo toaletowy jest u pisarza błędnym, rysownik uczynić go może takim, jakim był istotnie, dysharmonii przez to w całość dzieła nie wprowadzając, jak nie wprowadził jej Andriolli rysując moją Gołdę z rozpuszczonymi włosami, gdy ja ją opisywałam ze splecionymi. [...] **Zresztą cóż – nieba, klimatu, fauny i flory rzymskiej ilustrujący powieść rysować nie będzie**³⁰.

²⁹Orzeszkowa.

³⁰Orzeszkowa [podkr. – K.K.W.].



Gołda i Abel Karaim na jarmarku.

Il. 4. Eliza Orzeszkowa, *Meir Ezofowicz* (Warszawa: S. Lewental, 1879).
Ilustracja Michała Elwiro Andriollego.

Tym samym pisarka nie tylko wytłumaczyła, jak postrzega rolę ilustratora, ale niejako przy okazji zdradziła też powody, dla których oprawy plastycznej nie doczekało się *Nad Niemnem* – dzieło wręcz przepelnione opisami, tyle że „klimatu” i „flory” – a otrzymał ją *Meir Ezofowicz*. To w nim bowiem znalazł się przywołany w liście do Lewentala opis Gołdy: „Obok starego Abła stała Gołda, wysmukła, prosta, poważna jak zawsze, z koralowym naszyjnikiem swym, spuszczone nisko na szarą koszulę i z opływającym plecy kruczym warkoczem”³¹, który na środki plastyczne przełożył Michał Elwiro Andriolli. Mistrz ten znany był zresztą z predylekcji do oddawania typów ludzkich, czemu znakomity dowód dał w cyklu rycin do Altenbergowskiego wydania *Pana Tadeusza* (1882), spośród rozlicznych opisów umieszczonych w Mickiewiczowskiej epopei wybierając te dotyczące fizjonomii i cech charakterologicznych poszczególnych bohaterów. I choć sporządzona przez niego swoista galeria „sugestywnych typów ludzi – mieszkańców dworku szlacheckiego, scen z jego życia w urokliwej, po trosze romantycznej scenerii i manierze”³² nie wszystkich urzekła³³, to nie można jej było odmówić niepowtarzalnego uroku.

³¹Eliza Orzeszkowa, *Meir Ezofowicz. Powieść z życia Żydów* (Warszawa: S. Lewental, 1879), 156.

³²Małgorzata Komza, *Mickiewicz ilustrowany* (Wrocław: Ossolineum, 1987), 247.

³³Dość przywołać opinię Aleksandra Świętochowskiego: „ile razy usłyszę, że ten cenny niegdyś artysta ma ilustrować jakieś arcydzieło literatury naszej, uczuвам dreszcz śmiertelny. Spodziewam się ujrzeć postacie cudaczne jakieś, nienaturalnie przekręcone [...] w pozach prowincjonalno-teatralnych [...]. Niestety wszystkie te właściwości wystąpiły w *Panu Tadeuszu*. Szkoda dobrego przedsięwzięcia i nakładu”. Cyt. za: Komza, *Mickiewicz ilustrowany*, 246.



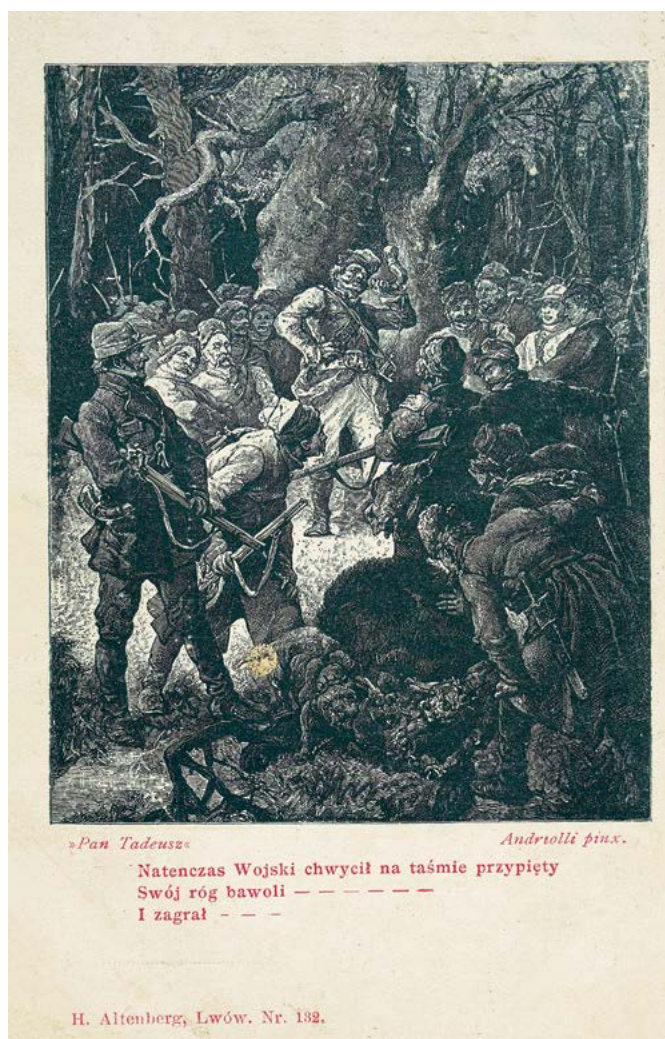
Il. 5. Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz* (Lwów, 1882). Ilustracja Michała Elwiro Andriollego.

Uroku tak silnego, że mimo powstania w późniejszym czasie wielu innych cykli ilustracji do *Pana Tadeusza*, opracowanych między innymi przez Stanisława Masłowskiego, Tadeusza Gronowskiego, Jana Marcina Szancera (i notabene skoncentrowanych również na opisach postaci), prace Andriollego wciąż cieszyły się niesłabnącą popularnością. Niemały udział miało w tym ich rychłe „oderwanie się” od ilustrowanej nimi książki i usamodzielnienie w postaci pocztówek. W takiej formie rozpropagowano zresztą także i inne ryciny Andriollego, między innymi do *Konrada Wallenroda*, oraz prace innych ilustratorów (w tym Juliusza Kossaka, Włodzimierza Tetmajera i Czesława Borysa Jankowskiego)³⁴, i to nie tylko do utworów Mickiewicza (vide Piotr Stachewicz i ilustracje do *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza).

Owa ciekawa tendencja zamieszczania na pocztówkach ilustracji do utworów literackich pokazuje, jak ważne były te dzieła dla ówczesnych odbiorców, ujawniając tym samym jeden z istotniejszych powodów, dla którego wydawcy decydowali się wtedy na zamieszczanie w swych edycjach materiału plastycznego. W większości wypadków nie były to bowiem wydania przypadkowych utworów, lecz tekstów mających podtrzymać na duchu, wypełnić misję społeczną i patriotyczną. Ilustrowanie dzieł Mickiewicza, Sienkiewicza czy Słowackiego było nie tyle zwykłym wzbogacaniem ich o warstwę plastyczną, ile rodzajem manifestu uczuć do Ojczyzny. Manifestu, z którego nie rezygnowano nawet mimo wyższych kosztów produkcji ilustrowanej edycji, którą – by trafiła do jak najszerszego odbiorcy – oferowano w subskrypcji lub sprzedaży ratalnej³⁵.

³⁴Alicja Bajdor, Halina Natuniewicz, „*Pan Tadeusz*” w ilustracjach (Gdańsk: KAW, 1984), 21.

³⁵Komza, *Mickiewicz ilustrowany*, 253.



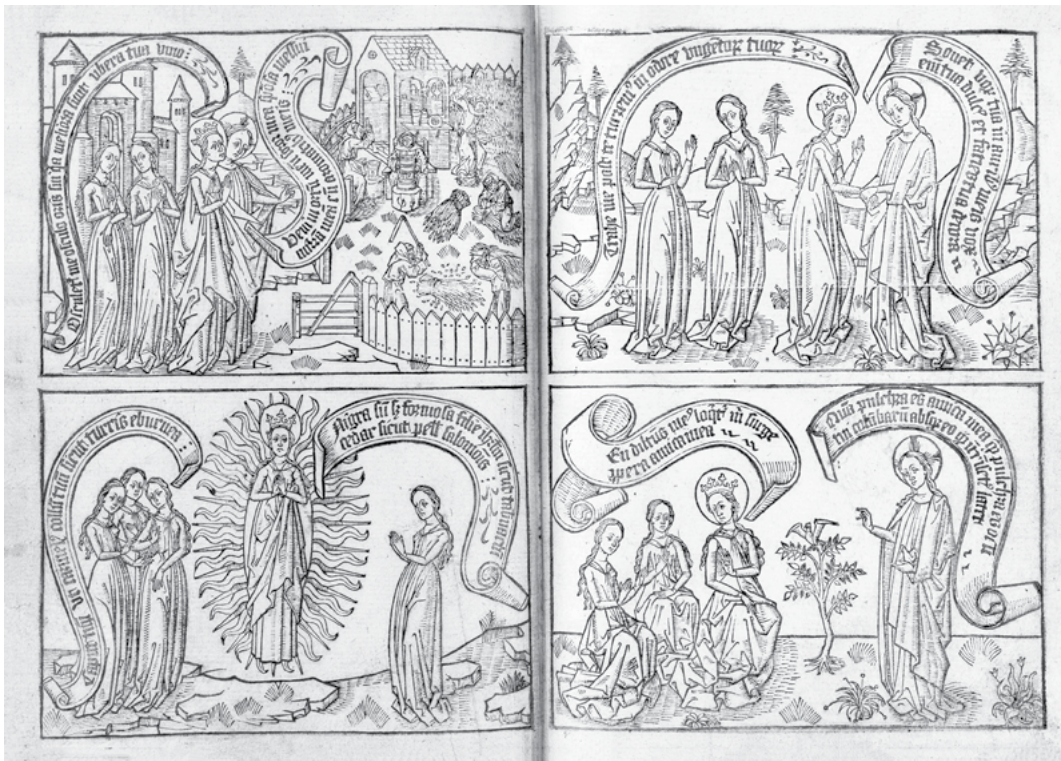
Il. 6. Pocztówka z reprodukcją ryciny Michała Elwiro Andriollego do *Pana Tadeusza* (Kraków: Druk W.L. Anczyca i Spółki [do 1905])

Dla niniejszych rozważań skoncentrowanych wokół zagadnienia relacji między opisowością a ilustrowaniem szczególnie trafna wydaje się opinia Antoniego Gawińskiego, którego zdaniem:

[i]lustracja idąc ręką w rękę z myślą i intencjami autora, winna być tylko objaśniającym momentem – niejako **podkreśleniem największych piękności dzieła, wyrażonym plastycznie**. Które momenty wybrać, jako godne takich podkreśleń i do nich się nadające – rzecz to artysty – ilustratora; jak je zrozumieć i odczuć – kwestia to jego talentu i indywidualności: narzucać szablonu artyście nie można. Można wszakże i powinno się wymagać od niego, aby pojęcie chwili ilustrowanej było najbardziej zbliżone do tego, jakie dał nam poeta w żywym swym słowie. **Ilustrator** bowiem nie jest właściwie kompozytorem, ale wirtuozem, który **tłumaczy obraz pisany na obraz malowany**³⁶.

Oznaczałoby to zatem, że ilustracja nie jest elementem, który można utożsamiać tylko z książką dla młodszego odbiorcy (ze względów estetyczno-poznawczych), a jej umieszczenie w publikacji jest kwestią o wiele bardziej złożoną. W jednych wypadkach wynikającą z chęci podniesienia wartości książki, w innych z pragnienia (a czasem konieczności) uzupełnienia tekstu o elementy niewyraźne za jego pomocą.

³⁶Antoni Gawiński, „Dziady, cykl ilustracji Czesława B. Jankowskiego”, *Prawda* nr 8 (1900): 92–93 (wyróżnienie – K.K.W.)



Il. 7. *Canticum canticorum* (Niderlandy, ok. 1465);
k. 1v–2r (egzemplarz ze zbiorów The Morgan Library & Museum w Nowym Jorku, sygn. PML 21990).

Mogło również dojść do zachwiania proporcji w komunikowaniu słowem i obrazem na rzecz obrazu. Oczywiście przekazy obrazowe zastępujące tekst nie są wymysłem współczesnej kultury. Początków tego zjawiska doszukiwać się można bowiem już w czasach antycznych, w których tworzone z większą lub mniejszą maestrią *imagines* odgrywały niepoślednią rolę, niejednokrotnie – niczym w komiksie – układając się w sekwencję scen mogących śmiało obejść się bez tekstu³⁷. Podobnie rzecz miała się też w dobie średniowiecza. Dość wspomnieć rozliczne, sporządzone w wersjach ksylograficznych, edycje *Biblia pauperum* czy *Canticum canticorum* [il. 7], w których obraz służący tak samo piśmiennym jak niepiśmiennym niemal całkowicie wyeliminował tekst dostępny jedynie wąskiemu gronu tych pierwszych³⁸. Na gruncie rodzimym ciekawym przykładem relacji między opisowością i ilustracyjnością mogą być edycje komiksów tandemu Kornel Makuszyński – Marian Walentynowicz. W ich słowno-obrazkowych opowiastkach o Koziołku Matołku, małpce Fiki-Miki, smoku wawelskim czy Wandzie (wydawanych w latach 1933–1938) sekwencje obrazkowe zastępowały niemal całkowicie opisy, a czterowersowe rymowane subskrypcje zawierały pozostałe elementy narracji i ewentualnie dialogi. Należy jednak zwrócić uwagę, że tę kompozycyjną „symbiozę” uzyskano przez oddanie w druku układu, w którym obrazki jednakowo konsekwentnie łączyły się bezpośrednio z wierszowanym tekstem na każdej kolumnie. Mogła to wykonać międzywojenna poligrafia, ponieważ ilustracje były technicznie dość proste. Materiał ilustracyjny ze

³⁷Anna Świderkówna, Maria Nowicka, *Książka się rozwija* (Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1970), 231–270.

³⁸Maciej Włodarski, *Obraz i słowo. O powiązaniach w sztuce i literaturze XV–XVI wieku na przykładzie „ars moriendi”* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 1991), 5–7.

względu na technikę reprodukcji można bowiem podzielić na jednotonalny (kreskowy i drukowany jednolitym kolorem bez odcieni) oraz wielotonalny (siatkowy *vel* rastrowy), przy czym w każdej grupie mogą występować ilustracje jedno- i wielobarwne. (publikacje Makużyńskiego i Walentynowicza zawierały wielobarwne ilustracje jednotonalne). Do ilustracji kreskowych zalicza się rysunki techniczne, mapy z polami kreskowanymi lub kropkowanymi, faksymile pisma ręcznego, grafiki artystyczne (w tuszu, węglu, ołówku itp.), drzeworyty, miedzioryty, winiety, przerywniki, inicjały, fotografie (fotokopie) rysunków lub druków. Ilustracje siatkowe to: diapozytywy (slajdy) i odbitki fotograficzne, oryginały malarskie (zarówno wykonane przy użyciu farb, jak i np. akwatinty), niektóre grafiki (np. akwaforty), reprodukcje rękopisów (nie tylko wyposażone w dekorację malarską, ale także z wyblakłym bądź rozmytym atramentem) itp. Czynnikiem decydującym w tej klasyfikacji jest więc występowanie lub brak przejść tonalnych. Ponieważ reprodukcja ilustracji za pomocą siatki (rastra) była droższa ze względu na konieczność użycia gładkiego papieru, wydawcy często decydowali się na wklejanie (wszywanie) pojedynczych kart z ilustracją wielotonalną w książkę drukowaną na tańszym, bardziej porowatym papierze. Kartek owych nie można jednak wklejać w dowolne miejsce bloku książki, lecz (znowu z powodów finansowych) między składki bądź w ich środku. To z kolei wymaga redakcyjnego opracowania materiału ilustracyjnego, niewystępującego przecież w bezpośredniej bliskości tekstu³⁹, do którego obraz się odnosi. Innymi słowy, konieczne jest zredagowanie podpisów do reprodukcji, odsyłaczy w tekście, a często również – spisu ilustracji. Wszystkie te dodatkowe czynności redakcyjne nie są konieczne, gdy ilustracja może być drukowana na tym samym papierze co tekst. Rzecz w tym, że papiery gładkie, umożliwiające drukowanie wysokiej jakości ilustracji zarówno jedno-, jak i wielotonalnych, to albo kosztowne papiery kredowe o wysokiej gramaturze albo papiery powlekane, tzw. chromolux, opatentowane przez zachodniemiecką firmę Zanders w 1958 r.⁴⁰. Dziś na papierach powlekanych drukuje się masowo i kolorowe czasopisma, i szkolne podręczniki, ale nie było ich jeszcze w latach 30. ubiegłego wieku, a w latach 60. do tej konfekcji papierniczej nie miała dostępu polska poligrafia, działająca za żelazną kurtyną.

Wzajemne współistnienie słowa i obrazu w książce determinują zatem nie tylko poglądy filozoficzne, odczucie estetycznego przeżycia, teoria poznania na poziomie mentalnym i wyobraźniowym czy psychologia rozwoju i nauczania. W niniejszym artykule chcieliśmy tę problematykę tylko zasygnalizować, zwracając jednak badaczom uwagę na to, że na co dzień ta koegzystencja jest uwarunkowana również technologicznie i – co za tym idzie – finansowo. Oznacza to, że na brak warstwy plastycznej niejednokrotnie (zwłaszcza w czasach PRL) mogła mieć wpływ rzeczywistość ekonomiczna, gdyż każda ilustracja oznaczała wzrost kosztów produkcji, a tym samym również ceny książki, zatem jeśli nie była ona w niej niezbędna – tak jak w publikacjach dla dzieci i młodzieży – wówczas z niej rezygnowano.

³⁹Por. zalecenia opracowania materiału ilustracyjnego w jednym z nowszych poradników redaktorskich – Adam Wolański, *Edycja tekstów. Praktyczny poradnik* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008), 226 i n.

⁴⁰Informacja na temat Zanders Paper GmbH dostępna online na portalu rynekpapierniczy.pl (dostęp: 15.02.2020).

Bibliografia

- Bajdor, Alicja. *Natuniewicz, Halina. „Pan Tadeusz” w ilustracjach*. Gdańsk: KAW, 1984.
- Balcerzan, Edward. „Poezja jako semiotyka sztuki”. W *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Zredagowane przez Tadeusz Cieślakowski i Janusz Sławiński, 21-39. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1980.
- Baranowa, Anna. „Śmieszne i straszne. Rysunki Stanisława Lema. Na marginesie wystawy w Galerii dylag.pl Kraków 13 marca – 26 kwietnia 2008”. *Quart* nr 2 (2008): 112.
- Bestiariusz Lema według Mroza*. Zredagowane przez Janusz Górski i Piotr Sitkiewicz. Gdańsk: wydawnictwo Czysty Warsztat, 2012.
- Białostocki, Jan. „Obraz i znak”. W *Wybór pism estetycznych*, s. 98–125. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2008.
- Eco, Umberto. *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*. Przetłumaczone przez Wojciech Soliński. Warszawa: wydawnictwo Volumen, 2002.
- Gawiński, Antoni. „Dziady, cykl ilustracji Czesława B. Jankowskiego”. *Prawda* nr 8 (1900): 92–93.
- Gryglewicz, Tomasz. „Ilustracje Daniela Mroza do *Cyberiady* Stanisława Lema w kontekście krakowskiego surrealizmu po II wojnie światowej”. *Quart* nr 3–4 (2015): 187–199.
- Harvey, John Robert. *Victorian Novelist and their Illustrators*. London: Sidgwick & Jackson, 1970.
- Ingarden, Roman. *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Przetłumaczone przez Maria Turowicz. Warszawa: PWN, 1960.
- Januszkiewicz, Michał. *W-ko hermeneutyki literackiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.
- Kobyliński, Szymon. *Śmiechu warci. Zbiór karykatur*. Wstęp napisał Stanisław Lem. Warszawa: wydawnictwo Horyzonty, 1974.
- Komza, Małgorzata. *Mickiewicz ilustrowany*. Wrocław: Ossolineum, 1987.
- Labuda, Adam. *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 poł. XV w.* Warszawa: PWN, 1979.
- Lem, Stanisław. *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*. T. 1. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1975.
- . *Listy albo opór materii*. Wybrane i opracowane przez Jerzy Jarzębski. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002.
- Markiewicz, Henryk. „Problem miejsc niedookreślenia w dziele literackim”. W *Nowe przekroje i zbliżenia*, s. 239-258. Warszawa: PIW, 1974.
- Michałowska, Teresa. „Opis – pojęcie”. W *Słownik literatury staropolskiej*. Zredagowane przez Teresa Michałowska i in., 522. Wrocław: Ossolineum, 1990.
- . *Średniowiecze*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995.
- Orzeszkowa, Eliza. *Listy zebrane*. T. 1. Opracowane przez Edmund Jankowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1954.
- . *Meir Ezołowicz. Powieść z życia Żydów*. Warszawa: S. Lewental, 1879.
- Porębski, Mieczysław. „Obrazy i znaki”. W *Sztuka a informacja*, 81-104. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986.
- Saganiak, Magdalena. „Poetyka opisowa wśród współczesnych nauk o literaturze”. *Tematy i Konteksty* nr 3 (2013): 78–96.
- Szymona Kobylińskiego gawędy o broni i mundurze*. Warszawa: Wydawnictwo MON, 1984.

- Świat na krawędzi. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fiałkowski. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000.
- Świderkówna, Anna. Nowicka, Maria. *Książka się rozwija*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1970.
- Trzynadłowski, Jan. *Autor, dzieło, wydawca*. Wrocław: Ossolineum, 1979.
- . *Edytorstwo. Tekst, język, opracowanie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, 1976.
- . „W odpowiedzi Stanisławowi Dąbrowskiemu”. *Pamiętnik Literacki* 71, z. 4 (1980): 443.
- Wiercińska, Janina. „Książka obrazkowa dziecka – tradycje i współczesność”. W *Sztuka i książka*, 76-98. Warszawa: PWN, 1986.
- Włodarski, Maciej. „*Ars bene moriendi*” w literaturze polskiej XV i XVI w. Kraków: Znak, 1987.
- . *Obraz i słowo. O powiązaniach w sztuce i literaturze XV–XVI wieku na przykładzie „ars moriendi”*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 1991.
- Wolański, Adam. *Edycja tekstów. Praktyczny poradnik*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Wydra, Wiesław. *Polskie dekalogi średniowieczne*. Warszawa: Pax, 1973.
- Wysłouch, Seweryna. *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.
- Ziomek, Jerzy. „Komizm – spójność teorii i teoria spójności”. W *Powinowactwa literatury*, 319–354. Warszawa: PWN, 1980.

SŁOWA KLUCZOWE:

Adam Mickiewicz

opis literacki

ilustrowanie

STANISŁAW LEM

ABSTRAKT:

Artykuł jest próbą odpowiedzi na pytanie: czy istnieje ściślejszy związek między opisowością tekstu literackiego a jego ilustrowaniem, przy czym zostaje ono zadane z perspektywy redaktora, któremu w udziale przypadło wydanie utworu literackiego i w związku z tym musi podjąć decyzję o wyposażeniu go w warstwę plastyczną lub o zaniechaniu takiego działania. Przywołując przykłady ilustrowanych wydań utworów między innymi Stanisława Lema, Elizy Orzeszkowej czy Adama Mickiewicza, autorzy pokazują, że za decyzją o ilustrowaniu (lub nie) stało wiele różnych czynników od estetycznych, przez wręcz patriotyczne, dydaktyczne, aż po technologiczne i ekonomiczne.

Eliza Orzeszkowa

EDYCJE LITERACKIE

redagowanie literatury

NOTY O AUTORACH:

Bogdan Hojdis (ur. 1963) – profesor nadzwyczajny na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Mediewista literaturoznawca, edytor. Autor i współautor m.in. publikacji książkowych: *O współlistnieniu słów i obrazów w kulturze polskiego średniowiecza* (2000), *Literatura staropolska* (2009), *Literackie fragmenty w XVI-wiecznej sylwie rodziny Pięiążków ze Skrzydłnej* (2009), *Tematyka średniowieczna w polskiej fabule filmowej* (2013). W latach 2014–2017 kierował kilkoma projektami dygitalizacyjnymi, które dotyczyły zbiorów drukowanych i rękopiśmiennych Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Wykonawca w projektach edytorskich finansowanych przez NPRH: druki polskie do 1543 r. – edycje i monografia bibliograficzno-bibliologiczna (UAM); dokończenie wydania sejmowego *Dzieł wszystkich Jana Kochanowskiego* (IBL PAN).

Katarzyna Krzak-Weiss (ur. 1972) – profesor nadzwyczajny na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Historyczka sztuki, literaturoznawczyni, bibliolożka. Zafascynowana historią książki i grafiką książkową, zwłaszcza czasów dawnych oraz XIX i XX stulecia; autorka artykułów poświęconych typografii i grafice ilustracyjnej, a także monografii: *Polskie sygnety drukarskie od XV do połowy XVII wieku* (2006) i *W ogrodzie duszy. Studia nad wyposażeniem graficznym polskich edycji modlitewnika „Hortulus animae”* (2014); redaktorka serii prezentującej rękopiśmienne modlitewniki iluminowane powstałe w kręgu Stanisława Samostrzelnika oraz polskiego tłumaczenia książki Waltera Crane’a *O zdobnictwie książek dawnych i nowych* (2018).